

Liszt'sche Interpretationspraxis am Beispiel des ersten Satzes aus dem fünften Beethoven-Klavierkonzert

Die instruktive Ausgabe Eugen d'Alberts im Vergleich mit den zwei frühesten Aufnahmen dieses Stücks von d'Albert und Frederic Lamond

Wie erzeugen Lisztschüler musikalischen Ausdruck? Welche allgemein künstlerischen oder spezifisch pianistischen Interpretationsstrategien zeigen sich, wenn man theoretische Anweisungen und praktische Ausführung vergleicht? Lassen sich aus diesem Vergleich ausser einer genaueren Einsicht in Interpretationspraktiken des 19. Jahrhunderts auch typische Charakteristika einer ‹Lisztsschule› ableiten?

Um diesen Fragen nachzugehen, wird hier eine vergleichende Interpretationsanalyse des ersten Satzes aus dem fünften Klavierkonzert op. 83 (Es-Dur) von Ludwig van Beethoven anhand mehrerer Text- und Tonquellen vorgenommen. Dafür bildet eine instruktive Ausgabe des berühmten Lisztschülers Eugen d'Albert (1864–1932) die Grundlage. Als Vergleichsmaterial werden seine eigene elektroakustische Aufnahme des Satzes und ein weiteres, noch früheres Tondokument aus der Epoche der akustischen Aufnahmetechnik herangezogen, nämlich die Einspielung des Lisztschülers und Beethovenspezialisten Frederic Lamond (1868–1948). Während von d'Albert nur der erste Satz überliefert ist, nahm Lamond das ganze Konzert auf.

Ausserdem tragen die Instruktionen zu Beethovens fünftem Klavierkonzert in Carl Czernys Klaviertraktat *Die Kunst des Vortrags der älteren und neuen Clavierkompositionen*¹ sowie die Tagebuchnotizen von Lina Ramann über ihre Begegnungen mit Liszt, die sie unter dem Namen *Lisztiana*² herausgab, zur Kontextualisierung der Analyse bei.

Frederic Lamonds Aufnahme dieses Werkes aus dem Jahre 1922 ist die früheste Gesamteinspielung. Er arbeitete dafür mit dem Royal Albert Hall Orchestra zusammen, einem Projektorchester unter dem Dirigenten Eugene Goossens. Die auffälligen Intonationsprobleme erklären sich wahrscheinlich aus der Tatsache, dass das Orchester kein eingespieltes Ensemble war. Das grelle Hervorstechen einzelner Orchesterstimmen kommt durch die noch unvollkommene Aufnahmetechnik mit Trichtern zustande: Die Musiker_innen mussten sich eng vor dem Aufnahmetrichter gruppieren und es wurden Stroh-Violen eingesetzt, welche ihrerseits durch aufgesetzte Schalltrichter

1 Carl Czerny: *Die Kunst des Vortrags der älteren und neuen Clavierkompositionen op. 500: Supplement (oder 4. Theil) zur großen Pianoforte-Schule*, Wien: Diabelli 1839.

2 Lina Ramann: *Lisztiana: Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/87*, hg. von Arthur Seidl, Mainz: Schott 1983.

einen möglichst fokussierten Ton produzieren sollten. Dadurch wurde jedoch ihr Klangcharakter von dem eines Streichinstruments in Richtung eines trompetenartigen Timbres verschoben.

Zur Zeit der Aufnahme des Konzerts war Lamond mit 54 Jahren zwar noch um einiges jünger als d'Albert bei dessen Aufnahme dieses Werks, anhand einiger Details der Aufnahme wird aber deutlich, dass Lamonds Spiel zu dieser Zeit gewisse pianistische Schwächen aufwies. Dennoch ist das Tondokument sehr aufschlussreich, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Die etwa acht Jahre später entstandene Aufnahme d'Alberts konnte schon von einer weiter fortgeschrittenen Aufnahmetechnik und vor allem von der Leitung eines der erfahrensten Aufnahmespezialisten, Bruno Seidler-Winkler (1880–1960), profitieren. Seidler-Winkler war 1926–1932 Chefdirigent des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin und hatte bereits in den 1890er-Jahren als künstlerischer Aufnahmeleiter für die Edison-Gesellschaft Erfahrung gesammelt, um danach 20 Jahre lang für die frisch gegründete Deutsche Grammophon Gesellschaft zu arbeiten.³ D'Albert spielte diese Aufnahme nur zwei Jahre vor seinem Tod im Jahre 1932 ein. Er war zu diesem Zeitpunkt 66 Jahre alt und nach Jahren der Konzentration auf das Komponieren hatten seine pianistischen Fertigkeiten bereits nachgelassen. Wie in vielen anderen Aufnahmen unterlaufen ihm auch hier zahlreiche Fehler und Ungenauigkeiten. Manchmal scheint der berühmte Schwung seines Spiels, der hier immer noch sehr eindrucksvoll zu erleben ist, auch fast in Ungeduld oder Eile umzuschlagen. Dies ist besonders in der Reprise der Fall, wo die im Folgenden genauer beschriebenen Tempomodulationen fast grotesk wirken.

Das sogenannte «Emperor»-Konzert zählte zu d'Alberts Kernrepertoire; er führte das Werk im Laufe seiner Karriere regelmässig auf und berichtete über Liszts Interpretation und seinen Einfluss auf ihn als Schüler folgendes:

Keiner wie er verstand den Vortrag eines Beethovenschen Werkes so zu gestalten, neu seelisch belebt, als wäre es ihm komponiert. Sein Vortrag des Es-Dur-Konzertes ist mir in unvergeßlicher Erinnerung. Überhaupt, alles, was ich vom höheren Klavierspiel weiß und lernte, verdanke ich Liszt!⁴

Da auch Liszt das Konzert sein ganzes Leben hindurch immer wieder öffentlich spielte, gibt es zahlreiche Berichte über die Wirkung, die er damit zu erzielen imstande war. So berichtet beispielsweise Graf Albert Apponyi, ein einflussreicher ungarischer Politiker mit grossem Interesse an Musik – er ermöglichte als enger Freund Liszts dank seines Einflusses im Parlament die Gründung der Musikakademie Budapest – über eine Generalprobe dieses Konzerts unter Hans Richter im Jahr 1875 in Budapest. Er beschreibt, wie die wenigen zugelassenen Zuhörer eine einzigartige «spirituelle Kommunion» wahrnahmen, die Liszt mittels dieser Musik zwischen ihnen, dem Komponisten und sich selbst als Interpret hergestellt habe.⁵

3 Volker Mertens: Art. «Seidler-Winkler, Bruno», in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lüticken, Kassel u. a.: Bärenreiter 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/12772 (letzter Zugriff 21. Mai 2018).

4 Wilhelm Raupp: *Eugen d'Albert: Ein Künstler- und Menschenschicksal*, Leipzig: Koehler & Amelang 1930, S. 42.

5 Die Generalprobe fand vor einem Benefiz-Konzert in Budapest mit Musik Wagners (erste Programmhälfte) und Beethovens fünftem Klavierkonzert (zweite Programmhälfte) für die Finanzierung der Bayreuther Festspiele statt, siehe Albert Apponyi: *The Memoirs of Count Apponyi*, London/Toronto: William Heinemann 1935, S. 86f. (orig. *Élmények és emlékek*, Budapest: Irodalmi és nyomdai 1933; dt. *Erlebnisse und Ergebnisse*, Berlin: Keil 1933).

Aber auch über d'Alberts Interpretation gibt es zahlreiche Äusserungen von Zeitgenossen, beispielsweise von dem Dirigenten Bruno Walter aus dem Jahr 1900, die zeigen, dass er damit bei den Zuhörer_innen einen bleibenden Eindruck hinterliess – wenn auch bei Walter noch immer im Verhältnis zum pianistischen «Übervater» Liszt:

So gedenke ich des strahlenden Ruhmes, den der junge Eugen d'Albert in stürmischem Aufstieg errang. Ich werde nie seine titanische Gewalt in der Wiedergabe des Beethovenschen Es-dur-Konzertes vergessen, fast möchte ich sagen, er spielte es nicht – er war es; und ausserdem erschien er mir in der Zusammengehörigkeit mit seinem Instrument wie ein neuer Centaur, halb Klavier, halb Mensch; ich dachte mir, daß vielleicht Liszt oder Rubinstein so gespielt haben mochten [...].⁶

Eugen d'Alberts instruktive Ausgabe der fünf Beethovenkonzerte erschien 1914 bei Breitkopf & Härtel. Die «titanische Gewalt», von der Walter spricht, bezieht sich wohl hauptsächlich auf den berühmten Eingangsdialog zwischen Orchester und Klavier, mit dem das Konzert ungewöhnlicherweise beginnt. Seine erste Instruktion lautet denn auch: «Der Eingang in das erhabenste aller Klavierkonzerte kann nicht gross und breit genug vorgetragen werden. Die Finger müssen wie Stahl sein.»⁷

In d'Alberts Ausgabe gibt es zahlreiche Hinzufügungen wie Tempoangaben, Dynamik- oder Ausdrucksbezeichnungen direkt im Notentext. Zusätzlich finden sich auf den meisten Seiten am unteren Rand noch ausformulierte Instruktionen, auf die mit Buchstaben im Notentext verwiesen wird – für den ersten Satz dieses Konzerts sind es 43 Bemerkungen. Es handelt sich dabei um unterschiedlich ausführliche Kommentare zu den bezeichneten Stellen auf Deutsch, Englisch und Französisch, die Themen wie die Philologie des Notentextes, Artikulations- und Phrasierungsdetails und die Überwindung technischer Schwierigkeiten oder Ausdrucks- und Tempofragen behandeln. Dies wird oft noch mit einem Notenbeispiel veranschaulicht. Die Kategorie der Ausdrucks- und Tempoinstruktionen ist dabei für die Interpretationsforschung am interessantesten, weil sie direkte Einblicke in d'Alberts Auffassung des Stückes erlaubt.

Diese beiden Bereiche – Tempo und Ausdruck – waren für d'Albert und die meisten anderen Interpret_innen des 19. Jahrhunderts untrennbar miteinander verwoben. Eine Separierung dieser Parameter, wie sie heute zwischen einem eisen durchgehaltenen Grundtempo und trotzdem möglichst schön und ausdrucksvoll gestalteten Details gefordert wird, stand damals gar nicht zur Debatte. Es gab eine allgemeine Überzeugung, dass bestimmte Ausdrucksabsichten daran angepasste «Binnen-Tempi» zwingend mit sich brachten.

Was jedoch schon damals durchaus diskutiert und kritisiert wurde, war das Ausmass dieser Schwankungen. Liszt und seine Schüler hatten hier genauso wie in der Applikation anderer gestalterischer Mittel gegen den Vorwurf der Effekthascherei zu kämpfen. Ein Beispiel für eine solche Kritik ist der Bericht Ernst Rudorffs, eines Berliner Klavierprofessors und Freundes Joseph Joachims, der ein überzeugter Vertreter des gegnerischen «akademischen Lagers» war:

In Berlin spielte er in einem seiner Konzerte Beethovens cis-Moll-Sonate mit so unerhörten Tempoverzerrungen, daß die Masse zwar unbändig klatschte, alle musikalischen Leute aber empört waren. Ein paar Tage darauf trug er dieselbe

6 Bruno Walter: *Thema und Variationen: Erinnerungen und Gedanken*, Stockholm: Bermann-Fischer 1947, S. 81.

7 Ludwig van Beethoven: *Klavierkonzerte op. 53 und 73 in kritisch-instruktiver Ausgabe mit erläuternden Anmerkungen* [Klavierstimme zum Konzert op. 73], hg. von Eugen d'Albert, Leipzig u. a.: Breitkopf & Härtel 1900, S. 2.

Sonate einem kleinen Kreise von Musikern vor, und zwar dieses Mal in ganz angemessenem Zeitmaß. Als die Zuhörer ihre Verwunderung darüber laut werden ließen, erwiderte er ohne Scheu, dem Publikum gegenüber müsse man andere Saiten aufziehen als vor Kunstgenossen, um Eindruck zu erzielen.⁸

Im Folgenden soll es in drei Abschnitten um Strategien gehen, die Eugen d'Albert zur Erzeugung von musikalischem Ausdruck einsetzte.

Zunächst wird sein ›lokaler‹ Umgang mit der zeitlichen Abfolge der Notenwerte untersucht, also die gemeinhin als *Rubato* bezeichnete rhythmische Freiheit im Spiel. Sie betrifft lediglich einzelne Noten oder kürzere Phrasen. Danach folgen Überlegungen zu seiner ›grossräumigen‹ Zeitgestaltung, welche die Tempoentwicklung längerer Abschnitte in diesem Konzertsatz ins Zentrum stellt. Im dritten Abschnitt wird es schliesslich um eine Reihe spezifisch pianistischer Techniken für die Übermittlung des musikalischen Inhalts gehen. Hier werden auch d'Alberts direkte Erwähnungen seines Lehrers Franz Liszt in seinen Instruktionen zum ersten Satz besprochen.

Auffällige Details aus d'Alberts Aufnahme werden jeweils mit den entsprechenden Stellen von Frederic Lamonds Einspielung verglichen.

I. ›Lokale‹ Zeitgestaltung

Der lokale Umgang mit musikalischer Zeit wird im Folgenden an drei Beispielen beobachtet, die sowohl die Heraushebung einzelner Noten als auch die ›Modellierung‹ einer Reihe gleichartiger Notenwerte behandeln.

Die Gestaltung einer Stelle in dieser Einleitung fällt in d'Alberts Aufnahme besonders auf: In Takt 8 (Achtel-Doppelgriffe) wendet er nach zuvor gleichmässigem Spiel eine typische Art des *Rubatos* aus dem 19. Jahrhundert an: Das ›Humpeln‹, welches die synkopisch betonte Zusammenziehung einer Reihe eigentlich gleichwertiger Notenlängen zu Paaren bezeichnet. Hier werden also die Achtel zu leicht-schwer akzentuierten Zweiergruppen gegliedert.



Abbildung 1: T. 6–10; alle Abbildungen entstammen der instruktiven Ausgabe Eugen d'Alberts, Breitkopf & Härtel 1900

8 Ernst Rudorff: *Aus den Tagen der Romantik: Bildnis einer deutschen Familie*, hg. von Katja Schmidt-Wistoff, Bd. 3, Frankfurt am Main u. a.: Campus 2008 (Geschichte des Natur- und Umweltschutzes, Bd. 6), S. 86f.

Dieses Stilmittel wurde von vielen Pianist_innen dann angewandt, wenn eine Passage nach besonders starker Ausdruckskraft verlangte. Man kann es auf historischen Aufnahmen in verschiedenen persönlichen Ausprägungen hören – von konsequent über längere Zeit durchgehalten bis hin zu verschiedensten Mischformen des *Rubatos*. Frederic Lamond spielt dieselbe Stelle eher im «modernen» Stil, zwar auch mit einem leichten *Rubato*, aber ohne das spezifische «Humpeln».

Ein zweites Beispiel für «lokales» Modellieren von musikalischen Zeitverläufen findet sich in einem späteren Teil der Exposition:

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 157 to 172. It compares two interpretations: d'Albert's (marked in red) and Lamond's (marked in green). The score is written for piano and includes various tempo and dynamic markings. Key markings include 'a) Un poco più lento.' at the top right, 'poco rit.' in the first system, 'sempre' in the second system, 'cresc.' in the third system, 'atempo' and 'Tutti.' in the fourth system, and 'sf ten.' in the fifth system. The score also features a 'p' (piano) marking and a 'Rea' (Rehearsal) symbol. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Abbildung 2: T. 157–172 (rot d'Albert/grün Lamond)

Sowohl d'Albert als auch Lamond erlauben sich in dieser Passage auf ihre jeweils persönliche Art viel mehr Freiheit als zuvor. Bei ersterem kann man zunächst ein für moderne Hörer_innen sehr ungewohntes «Hineinrutschen» der überleitenden Achtel vor Beginn der neuen Passage (*Un poco più lento*) in deren ersten Schlag hören, also eine sehr plötzliche Beschleunigung der letzten zwei Töne. Hier scheint eine Bemerkung Heinrich Schenkers sehr passend, dass der Spieler an einer solchen Nahtstelle manchmal deutlich schneller spielen müsse, um die Form der Komposition nicht allzu nackt zu exponieren.⁹ Weiterhin ist bei d'Albert eine Gruppierung von Noten um «expressive Akzente» herum zu beobachten, wie Nicholas Cook dieses Phänomen bezeichnet. Cook führt im Kapitel «What the theorist heard» seines Buches *Beyond the Score* am Beispiel eines *Impromptu* von Franz Schubert aus, wie d'Albert das Tempo von solchen herausstechenden Tönen modifiziert. Diese Spielart klingt für heutige Hörer_innen wie ein willkürliches Schwanken.

Nicholas Cook zieht als Grundlage dieser Gestaltungstaktik die Traktate Carl Philipp Emanuel Bachs und Mathis Lussys heran, die darin solche «expressiven Akzente» beschrieben: Bei letzterem werden sie «accents pathétiques» genannt, was sich allerdings auf eine dynamische und nicht auf eine agogische Hervorhebung bezieht. Interessant ist Cooks

9 Aus Heinrich Schenker: *The Art of Performance* (Die Kunst des Vortrags), zitiert nach Nicholas Cook: *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 72.

Feststellung, dass die Position solcher Töne oft wenig mit der offensichtlichen Struktur des Stückes zu tun hat und im Gegensatz zur Idee eines gesicherten Grundtempos steht.¹⁰

Diese plötzlichen Tempoänderungen d'Alberts stehen wie gesagt ganz im Gegensatz zu Interpretations- und Hörgewohnheiten des späteren 20. Jahrhunderts, und so schrieb schon Harold Schonberg im Jahre 1965: «His recordings cause nothing but embarrassment – the playing is inexplicable, full of wrong notes, memory lapses and distorted rhythms.»¹¹

Bei der hier gezeigten Stelle ist die Wahl des besonders ausdrucksvollen Tons allerdings nicht «inexplicable»: Sowohl d'Albert als auch Lamond heben besonders den Spitzenton *ces'''* in Takt 161 hervor, auf dem sie beide länger verweilen. Und beide spielen dann auch die darauffolgenden Achtel besonders bedeutungsvoll aus.

Ganz unterschiedlich ist jedoch die sonstige Gestaltung ihres *Rubatos*: Während d'Albert *Accelerandi* und *Ritardandi* über grössere Passagen hinweg verteilt, setzt Lamond die von Beethoven markierten Vierergruppen nicht nur durch Artikulation, sondern auch durch rhythmisches Zusammenziehen stark voneinander ab. Dadurch kommt es zu kleingliedrigen Temposchwankungen – ein auffälliger Gegensatz zu seinem sonst sehr stabilen Tempo.

Als drittes Beispiel für eine gesteigerte Expressivität durch «lokale» Zeitgestaltung soll noch folgende Stelle aus dem Überleitungsteil am Anfang der Reprise erwähnt werden:



Abbildung 3: T. 378–395

¹⁰ Vgl. Cook: *Beyond the Score*, S. 81, bzw. Kapitel 3: «What the Theorist Heard», S. 56–89.

¹¹ Harold C. Schonberg: *Great Pianists*, New York u. a.: Simon & Schuster 1987 (überarbeitete Ausgabe), S. 313.

D'Albert bringt den inneren Gehalt der Musik – das sich steigernde Drängen nach oben, zur Auflösung der Dominante in die Tonika – mit einem *Rubato* sehr plastisch zur Geltung: Er antizipiert den jeweils ersten Schlag des nächsten Taktes, indem er die letzte Sechzehntelgruppe der linken Hand und bei den weiteren Sequenzen dann sogar die ganze zweite Takthälfte beschleunigt. Dadurch kommt es zu einem Eindruck von Überstürzung und Atemlosigkeit, der mit dem Bedeutungsgehalt dieser Passage korrespondiert.

Auch bei Frederic Lamond ist diese Taktik zu hören, jedoch wieder in viel gemässigter Art: Die zweite Takthälfte wird trotz wachsender Dringlichkeit des ersten Taktschlages weiterhin ›zuverlässig‹ zu Ende gebracht und ausgespielt.

II. ›Grossräumige‹ Zeitgestaltung

Nach diesen drei Beispielen für *Rubato* im musikalischen Detail soll nun eine heute besonders negativ bewertete Strategie besprochen werden, welche damals aber eine ganz und gar übliche und in fast allen frühen Aufnahmen dokumentierte Interpretationstaktik darstellte: die ›grossräumige‹ Tempomodulation entsprechend des Ausdrucksgehalts und ›inneren Tempos‹ der betreffenden Entwicklung.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of six systems of music. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. Red and green arrows are drawn over the score to indicate tempo changes. The first system (labeled 'c') shows a 'poco rit.' marking. The second system (labeled 'a') shows a 'Più tranquillo.' marking. The third system (labeled 'a)') shows a 'staccatissimo' marking. The fourth system (labeled 'b)') shows a 'cresc.' marking. The fifth system (labeled 'c)') shows a 'p leggieramente' marking. The sixth system (labeled 'c)') shows a 'poco rit.' marking. The score is annotated with 'rot d'Albert/grün Lamond'.

Abbildung 4: Exposition, T. 202–218 (rot d'Albert/grün Lamond)

D'Albert hält seine Vorstellungen von grossteiligen Tempoänderungen klar in seiner instruktiven Ausgabe fest: Das *Più tranquillo* in Takt 205 stammt von ihm und nicht von Beethoven. Er hält sich auch in der Aufnahme daran; der Wechsel in ein ruhigeres Tempo mit noch länger andauerndem *Ritardando* ist in Übereinstimmung mit dem Auftreten der Oktaven im originalen *Pianissimo* Beethovens deutlich zu hören. Durch das allmähliche *Accelerando* bis hin zum ebenfalls von d'Albert hinzugefügten *a tempo* ergibt sich eine gleichmässige, grossräumige Tempokurve. Ab dem *Crescendo* in Takt 211 drängt er dann sehr stark nach vorne, was man aus seinen Angaben in der Ausgabe nicht ablesen kann. Dieses Vorwärtsdrängen wird von ihm aber angesichts der zeitgenössischen Spielpraxis wenn nicht als selbstverständlich, so doch zumindest als zulässig vorausgesetzt.

Lamond hingegen hält sich viel strikter an sein Grundtempo, aber auch er spielt nicht metronomisch genau. Er nimmt sich im Gegensatz zu d'Albert gerade in den Triolen, wo d'Albert *a tempo* notiert hatte, mehr Zeit und spielt die *Staccato*-Achtel dann besonders streng im Takt. Erst auf den letzten vier «fällt» er dann plötzlich geradezu nach vorne und lässt sie ohne hörbare rhythmische Abgrenzung in die nachfolgenden Sechzehntel übergehen. Dieses letztere Vorgehen ist ein weiteres Beispiel für ein lokales *Rubato*, das heute als stümperhaftes Unvermögen, ordentlich im Takt zu spielen, gewertet würde.

Eine zweite Interpretationsversion des gleichen Abschnitts, ein wirklich verblüffendes Beispiel für extreme Tempoänderungen eines ganzen Abschnitts und gleichzeitig auch das Überspielen von «Nahtstellen» nach Schenker,¹² stellt die Parallelstelle in der Reprise dar:

Abbildung 5: Reprise, T. 464–474

Hier zieht d'Albert das Tempo auf seiner Aufnahme derartig stark an (siehe dicker Pfeil im Notenbeispiel), dass er die Begleitung des Orchesters bei weitem überholt. Angesichts dieses extremen Eilens, tatsächlich «ohne Rücksicht auf Verluste», entspringt dieses *Accelerando* wohl eher seinem persönlichen Charakter – er macht hier einen geradezu

ungeduldigen Eindruck – als den Praktiken der ‹Lisztschule›. Für die zeitgenössischen Opponenten des Lisztkreises aus den Reihen der ‹Akademiker› wäre letzteres allerdings wohl behauptet worden, wie beispielsweise die Äusserungen Ernst Rudorffs, zitiert am Anfang dieses Artikels, implizieren.

Dennoch ist d'Alberts überzogenes Hasten an dieser Stelle bis zu einem gewissen Grad auch Ausdruck einer ästhetischen Überzeugung: derjenigen nämlich, dass es sich bei diesem Werk um ‹theatralische› Musik handelt, zu der zwar vom Komponisten kein spezifisches Programm geliefert wurde, welche aber dennoch nach starken Gesten verlangt. Dies würde ein Bekenntnis zur Interpretationshaltung von Liszt bedeuten, der in Beethovens Musik viel konkretere Dinge sah als blosser ‹tönend bewegte Formen›,¹³ wie die Formel des Musikästhetikers Eduard Hanslick lautete, die dann vom ‹akademischen› Lager propagiert wurde.

D'Albert fordert in seiner Ausgabe noch an einer weiteren Stelle die starke Beschleunigung des Tempos für einen längeren Abschnitt:



Abbildung 6a: Passage aus der Durchführung
T. 307–316: Neuer Tempobereich *Molto più animato* (♩ = 168)



Abbildung 6b: Ende der Oktavenpassage und Etablierung eines neuen Tempos
von ♩ = 126 für den Einsatz der Kantilene (T. 332–334)

Nach dem dramatischen Dialog zwischen Orchester und Klavier, den er mit grösstem Engagement spielt – er fällt dem Orchester mit seinen Akkorden sozusagen ins Wort und gibt auch in dynamischer Hinsicht alles – findet sich für die lange Oktavenpassage folgende Instruktion: ‹Die Oktaven sind in erheblich rascherem Tempo auszuführen [...]›. Dabei setzt er ein neues Tempo von ♩ = 168 an, nachdem der vorherige Dialog zwischen Orchester und Klavier noch mit ♩ = 138 bezeichnet war.¹⁴

¹³ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, Leipzig: Rudolph Weigel 1854, S. 32.

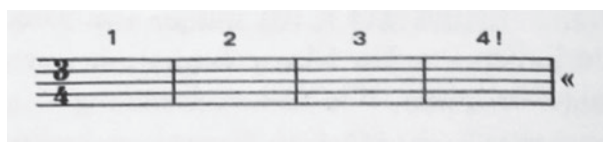
¹⁴ D'Albert: [Klavierstimme zum Konzert op. 73], S. 17.

Auf seiner Aufnahme klar hörbar ist diese Tempokurve von der Dialogstelle über die beschleunigten Oktaven bis hin zur viel langsameren Kantilene, für die er wieder eine neue Metronomangabe von $\text{♩} = 126$ gibt und auch ein *Tranquillo* in Klammern hinzufügt.¹⁵ D'Albert treibt die Oktavpassage erneut in einer derartig extremen Weise voran, dass man als Hörer_in durchaus den Eindruck von Ungeduld seitens des Pianisten bekommen kann. Für die relativ «langsame» Modulation von ces-Moll (Dialog Orchester-Klavier) nach G-Dur (*Tranquillo*-Kantilene) über viele Tonleitersequenzen in Oktaven war nach d'Alberts Auffassung eine Raffung der Abläufe beziehungsweise ein Denken in grösseren Sinneinheiten nötig – wohl deswegen die grosse Beschleunigung.

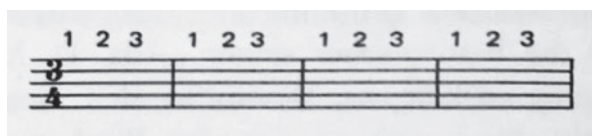
Dies entspricht einem Liszt'schen Grundsatz: Je nach Kontext sind mehrere Takte zu einer Sinneinheit zusammenzuziehen, statt in die ihm so verhasste kleinteilige «Taktklapperei» zu verfallen. Lina Ramann hat dazu eine für diese Stelle relevante Reaktion Liszts auf den Vortrag eines Streichquartetts von Richard Metzdorff festgehalten:¹⁶

Beim Scherzo flüsterte er mir zu:

«Ich fühle immer anders – ich zähle (nun taktirte er 4/4):

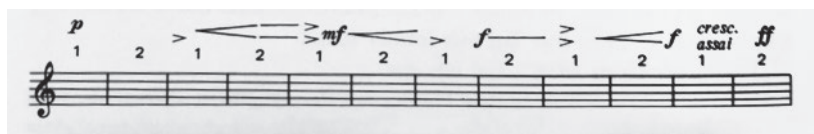


Die Musiker dagegen accentuirten:

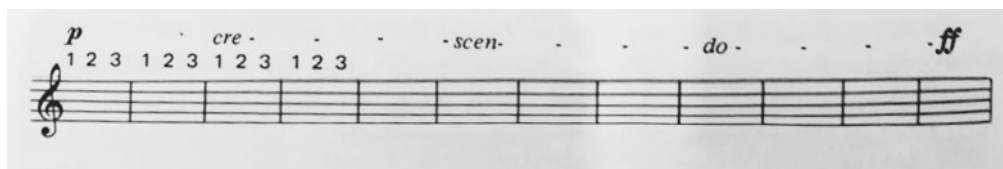


«Solche Fingerzeige», raunte ich ihm zu und folgte dem Taktschlage seiner Hand, «sollten in allen Lehrbüchern stehen – : wie schnell würde der Gedanke, die Periode, an Stelle der Taktklapperei herrschen!»

«Ja – so meine ich's», entgegenete er, befriedigt verstanden zu sein, und taktirte abermals bei einigen schwierigen Stellen – einmal eine Steigerung, die er zweitaktig auffaßte, von wohl zwölf Takten, was nach ihm zu geben wäre:



während die Musiker Taktaccente machten und ein allgemeines *Crescendo* ausführten:



Diese Reaktion Liszts auf ein taktweises Spielen, besonders bei der langen Steigerung des zweiten Beispiels aus dem Streichquartett, trifft auf die in Frage stehende Stelle im Beethovenkonzert ziemlich genau zu: Es geht d'Albert darum, viele Takte zu einem kohärenten Ganzen zusammenzufassen – in diesem Fall keine Steigerung wie im Streich-

¹⁵ Ebd., S. 18.

¹⁶ Ramann: *Lisztiana*, S. 332.

quartett, sondern eine allmähliche Beruhigung vom dramatischen Höhepunkt bis zur Ankunft in der Schlussgruppe in G-Dur.

Ein weiterer Lisztschüler, Carl Lachmund, der gewissenhaft Protokoll über den Inhalt der Unterrichtsstunden führte, notierte einen weiteren Hinweis seines Lehrers zu diesem Thema mit darauffolgender Referenz an Eugen d'Albert:

So sagte er beispielsweise zu einem Schüler, der eine Beethoven-Sonate vorgespielt hatte: «Phrasieren Sie niemals Takt für Takt, denn das würde den Ausdruck verkümmern lassen. Meist ist es am besten, zwei oder drei Takte zusammenzuziehen und daraus eine Phrase zu gestalten. Wenn Sie das befolgen, werden Sie eine breitere Wirkung erzielen.»

Welchen Reichtum an musikalischer Erkenntnis enthält dieser einzige Satz! Er ist der Schlüssel zu dem Geheimnis, welches d'Albert zum größten Beethoven-Spieler seiner Zeit gemacht hat.¹⁷

Auch wenn Liszts Hinweis sich hier auf die Gestaltung einer Melodie und nicht auf die einer Durchgangspassage wie der eben zitierten zu beziehen scheint, liegt eine Verallgemeinerung dennoch nahe. Interessant ist auch Lachmunds konkreter Hinweis auf Eugen d'Alberts Ruhm als Beethovenspieler, obwohl dieser in der protokollierten Unterrichtsstunde gar nicht anwesend war.

III. Pianistische Techniken im Dienste der musikalischen Gestaltung

Bei der gleichen Übergangspassage ist auch ein Hinweis zur Kategorie der Instruktionen, die Klaviertechnik betreffen, zu finden: Um einen allmähliche Übergang vom *Fortissimo* ins *Piano* zu bewerkstelligen, rät d'Albert für den Anschlag der Oktaven Folgendes:

[...] in den ersten zwölf Takten mit steifem Handgelenk und eingezogenen Fingern, von da an aber, wo das *diminuendo* beginnt, muss die Hand immer lockerer werden, bis die letz[t]en Oktaven mit leichtestem Handgelenk *leggerissimo* zur Ausführung kommen.¹⁸

Eine ganze Reihe von Hinweisen zu spezifisch pianistischer Technik zur Herausarbeitung des musikalischen Inhalts finden sich auch beim Thema Fingersatz. Als Beispiel hierfür sei folgende Anweisung zitiert: «Dieser Fingersatz ist besonders dafür geeignet, den stürmisch leidenschaftlichen Charakter der aufsteigenden Figur zur Geltung zu bringen.»¹⁹

17 Carl Lachmund: *Mein Leben mit Franz Liszt: Aus dem Tagebuch eines Liszt-Schülers*, hg. von Georg Ewald Schroeder, Eschwege 1970, S. 146.

18 D'Albert: [Klavierstimme zum Konzert op. 73], S. 17.

19 Ebd., S. 8.



Abbildung 7: Exposition, T. 145–147

Es geht ihm also nicht darum, mittels eines gut liegenden Fingersatzes technisch schwierige Stellen möglichst praktisch zu erleichtern, sondern sich die verschiedenen Stärken der Finger oder eine besondere Stellung der Hand für die musikalische Gestaltung und Modellierung einer Phrase zunutze zu machen. In diesem konkreten Beispiel führt der starke Daumen die aufsteigenden Sechzehntelblöcke an, obwohl dafür eine Drehung der rechten Hand notwendig ist.

D'Albert erwähnt in diesen Instruktionen zum ersten Satz des Konzerts seinen Lehrer Franz Liszt zweimal direkt: das erste Mal interessanterweise zu einem Detail des Orchesterparts und nicht des Soloklaviers, nämlich zum ersten Thema gleich zu Beginn der Exposition:



Abbildung 8: Exposition Orchesterpart, T. 11–13

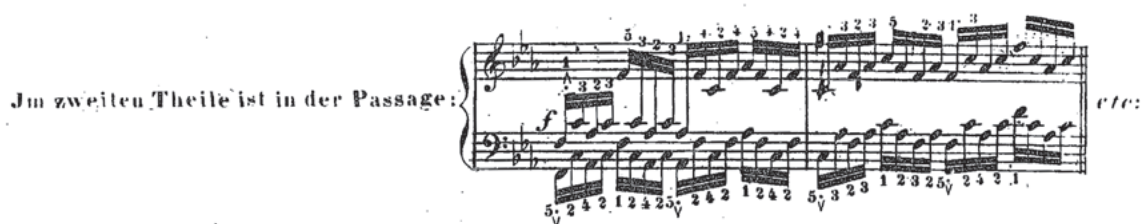
Die Bemerkung b) besagt: «Die Triole darf nicht zu kurz gespielt werden. Liszt hat stets besonderen Wert auf eine breite Ausführung der Triole gelegt.»²⁰

Dieser sehr spezifische Hinweis erwuchs möglicherweise aus der Erfahrung Liszts mit seinen Schülern, von denen meist ein zweiter den Kollegen, der ein Klavierkonzert vorspielen wollte, mit einer Klavierreduktion des Orchesterparts begleitete. D'Albert kann dieses Detail gegenüber seinem Dirigenten der Aufnahme, Seidler-Winkler, nicht betont haben, denn von einem besonders breiten Ausspielen dieser Figur ist nichts zu hören.

Die zweite direkte Erwähnung Liszts betrifft die Akzentuierung des brillanten Passagenwerks in der Durchführung: Für die ersten vier Halbtakte solle jeweils die erste Note jedes gebrochenen Dreiklangs, also der fünfte Finger der linken Hand und der Daumen der rechten, betont werden. Dies empfiehlt schon Carl Czerny:²¹

²⁰ Ebd., S. 3.

²¹ Czerny: *Die Kunst des Vortrags*, S. 115.



die mit Δ bezeichnete Note in beiden Händen kräftig zu markiren.

Abbildung 9: Carl Czerny: *Die Kunst des Vortrags*, S. 115

Die Liszt'sche Variante in den vier darauffolgenden Takten der Wiederholung dieser Passage ist die synkopische Hervorhebung jeweils des zweiten (leichten) Sechzehntelblocks bzw. des fünften Fingers der rechten Hand. Dadurch wird die Intonierung dieser gebrochenen Vierklänge variiert, wahrscheinlich um bei den immerhin 12 Takten dieser Passage einer drohenden Eintönigkeit entgegenzuwirken.²²

Noch zwei weitere Einzelaspekte der d'Albert'schen Instruktionen zu pianistischen Aspekten verdienen besondere Beachtung: Er fordert zweimal ein *Staccato* «im ächt Beethovenschen Sinne» (Exposition) oder ein «Beethovensches staccato, also nur ein mezzo staccato» (Schlussteil).²³ Gewünscht ist hier wohl ein nicht zu kurzes oder trockenes *Staccato*, sodass die Harmonien der schnellen Sextakorde in der Exposition (Takt 117) bzw. der leisen Terzen in der Oberstimme im Schlussteil (Takt 508–516) klar zur Geltung kommen. Dieses «Beethovensche staccato» scheint also für d'Albert eine stehende Wendung zu sein, so wie jeder Musiker im Laufe seines Berufslebens bestimmte Ausdrücke prägt, die er immer wieder benutzt – sei es im Unterricht oder in schriftlichen Abhandlungen über Musik.

Vor dem Hintergrund des Zitats von Bruno Walter über die «titanische Gewalt» in Eugen d'Alberts Interpretation dieses Konzerts ist es besonders interessant zu sehen, wie sich dieser gegen eine plakative Spielart verwahrt. Es geht dabei um folgende Stelle in Exposition und Reprise:



Abbildung 10: Exposition, Takt 183–187

D'Albert beschreibt bei der Anmerkung a) Carl Tausigs und Anton Rubinsteins Spielweisen der linken Hand: Während Ersterer alle Töne mit dem dritten Finger «hackte», verdoppelte sie Letzterer gleich zu Oktaven. Beide Massnahmen zielen auf eine

²² D'Albert: [Klavierstimme zum Konzert op. 73], S. 16.

²³ Ebd., S. 6 bzw. 27.

besonders glänzende und dynamisch durchschlagende Spielweise ab. D'Albert kritisiert dies jedoch: «Beides dürfte wenig zu empfehlen sein, da der Vortrag dadurch leicht einen virtuosenhaft äusserlichen Charakter erhält.»²⁴

Er weist die Vermengung von inhaltlich bedeutsamer Musik wie dieser und Virtuosenmusik, wo solche Massnahmen durchaus angebracht sind, zurück. Diese Ansicht war – entgegen der üblichen Klischees aus dem Lager der «Akademiker» zur Oberflächlichkeit Liszts und dessen Schüler_innen – ein häufiges Thema in seinen späten Meisterkursen. Virtuosen- oder Salonmusik wurde strikt von «ernster Musik» wie Bach oder Beethoven getrennt, und es wurden völlig andere Massstäbe für letztere angesetzt.

Viele Berichte zeugen davon, dass Liszt im Unterricht Stücke von Bach oder Beethoven immer mit dem Notentext vor sich unterrichtete und manchmal kaum genug Energie für die Erfüllung seiner eigenen strengen Anforderungen an ein ernsthaftes Studium dieser Musik aufbringen konnte. So schreibt Amy Fay, eine Lisztschülerin:

When one of the young pianists brings Liszt a sonata, he puts on an expression of resignation and generally begins a half protest which he afterward thinks better of. – «Well, go on», he will say, and then he proceeds to be very strict. He always teaches Beethoven with notes, which shows how scrupulous he is about him, for, of course, he knows all the sonatas by heart. He has Bülow's edition, which he opens and lays on the end of the grand piano. Then as he walks up and down he can stop and refer to it and point out passages, as they are being played, to the rest of the class.²⁵

Fazit

Der Überblick über Interpretationsstrategien d'Alberts im ersten Satz des fünften Klavierkonzerts von Beethoven im Vergleich mit seiner eigenen instruktiven Ausgabe und der Aufnahme Lamonds zeigt zunächst, wie die Massstäbe für eine gelungene Interpretation dieser im 19. Jahrhundert verwurzelten Pianisten verschieden sind von denjenigen, die heute an das moderne Klavierspiel angelegt werden. Auch Pianist_innen des 20. und 21. Jahrhunderts bemühen sich selbstverständlich um ausdrucksvolles Spiel. Dabei gilt es jedoch nach wie vor als oberstes Gebot, Temposchwankungen so weit wie möglich zu vermeiden. Damals war die Verbindung von Ausdruck und Tempofluktuation jedoch üblich. D'Alberts explizite Metronomangaben und sein noch extremeres Spiel belegen dies eindrücklich. Bei Lamond sind solche Schwankungen schon viel schwächer, wenn auch immer weit ausgeprägter als bei heutigen Interpretationen.

Besonders in d'Alberts Spiel lassen sich einige Hinweise auf eine grundlegendere Ästhetik der Liszt-Schule festmachen: die Vorliebe für besonders starke Temposchwankungen und allgemein starke Gesten, beispielsweise in den dynamischen Kontrasten. Sie wurden von den Lisztianern als notwendige Mittel zur Herausarbeitung des musikalischen Gehalts angesehen, während Zeitgenossen aus dem «akademischen Lager»

²⁴ Ebd., S. 10.

²⁵ Amy Fay: *Music-Study in Germany: From the Home Correspondence of Amy Fay*, Chicago: A.C. McClurg & Co 1880, S. 238; eine weitere Beschreibung dieses Vorgehens in Liszts Unterricht stammt von Carl Lachmund: «Wenn etwas von Bach oder von Beethoven gespielt wurde, war Liszt in tiefstem Ernst. Er pflegte dann seinen Platz nahe dem Spieler einzunehmen, so daß er alle Einzelheiten verfolgen konnte, oder er legte, wenn der Schüler auswendig spielte, die Noten auf den Klavierdeckel und übersah sorgfältig die Notenlinien, wobei er sich so hinstellte, daß der Schüler ihn sehen mußte.» Lachmund: *Mein Leben mit Liszt*, S. 83.

sie als Oberflächlichkeiten und Verzerrungen der Musik scharf kritisierten. Um noch einmal deren Vertreter Ernst Rudorff zu zitieren:

Liszt hat eine Schule der Willkür, der Affektation, der effektvollen Pose hinterlassen, der es leider gelungen ist, Boden im Überfluß zu gewinnen. Das Rüstzeug, dessen man sich hier bedient, um aufzufallen und geistreich zu erscheinen, besteht in unmotivierten Temporückungen, in Übertreibungen der Stärkegrade nach oben und unten hin, Übertreibungen der Kontraste sowohl in dynamischer wie in rhythmischer Beziehung, ungebührlicher Anwendung der Verschiebung und ähnlichen Dingen.²⁶

Diese scharfe Verurteilung muss natürlich im Kontext der damaligen Grabenkämpfe zwischen ›konservativem‹ und ›neudeutschem‹ Lager gewertet werden, denn die Liszt'sche ›Schule der Willkür‹ setzt eine einheitliche Art und Anwendung von Interpretationstaktiken voraus, die von allen Schüler_innen einheitlich praktiziert werden müssten, um sie als deren Vertreter wiedererkennbar zu machen. Dies ist jedoch zum Leidwesen der sich nach griffigen Charakterisierungen der Lisztschule sehnenden Interpretationsforschung nicht der Fall, wie hier schon am Vergleich mit der Aufnahme Frederic Lamonds ersichtlich wurde: Bereits in der knappen Auswahl der Beispiele für diesen Aufsatz war die Individualität von Eugen d'Alberts und Frederic Lamonds Spiel deutlich zu erkennen, und es gibt noch zahlreiche weitere Beispiele von fast gegensätzlichen Musiker_innenpersönlichkeiten unter den Schüler_innen Liszts.

Dennoch lohnt es sich sehr, die Anweisungen und Erklärungen von instruktiven Ausgaben aus dem Lisztkreis mit historischen Aufnahmen aus dem gleichen Umfeld in Verbindung zu setzen: So vervollständigt sich nicht nur das Bild der Interpretation des jeweiligen Pianisten, hier vor allem Eugen d'Alberts, sondern es kristallisieren sich nach und nach auch charakteristische Gemeinsamkeiten der ›Lisztschule‹ heraus und damit ein tieferes Verständnis der Interpretationspraxis im 19. Jahrhundert.

Beiträge der Graduate School of the Arts II

2018

Herausgegeben von Thomas Gartmann
mit Michaela Schäuble

Mit Beiträgen von Jonas Berthod, Johannes Gebauer,
Camilla Köhnken, Angela Koerfer-Bürger,
Dorothea Schürch

5	Vorwort
9	Jonas Berthod The 2002 Relaunch of the Swiss Design Awards: Key Changes and their Influence on Designers' Careers and Networks
21	Johannes Gebauer Die Joachim-Tradition: Methodische Ansätze der Interpretationsforschung
37	Camilla Köhnken Liszt'sche Interpretationspraxis am Beispiel des ersten Satzes aus dem fünften Beethoven-Klavierkonzert
53	Angela Koerfer-Bürger <i>Pinocchio</i> – Metamorphose des Sich-Zeigens in der Oper von Philippe Boesmans
61	Dorothea Schürch Gil J Wolmans <poésie physique>: Audioscoring als musikwissenschaftliche Feldforschung
75	Abstracts Deutsch
76	English Abstracts
77	Autor_innen

Beiträge der Graduate School of the Arts II (2018)
Herausgegeben von Thomas Gartmann
mit Michaela Schäuble

Redaktion: Philippe Kocher, Bettina Ruchti,
Jana Thierfelder
Lektorat: Daniel Allenbach
Gestaltung: Büro 146, Zürich
Schrift: Ueli Kaufmann
Druck: Ackermanndruck AG, Köniz

© by Graduate School of the Arts und
bei den Autorinnen und Autoren
Bern 2018

ISBN: 978-3-9524098-9-3
ISBN: 978-3-9525027-0-9 (elektronische Version)
ISSN 2571-6328
ISSN 2571-6336 (elektronische Version)
DOI: 10.7892/boris.120740



Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0
International Lizenz

Kontakt:
Graduate School of the Arts (GSA)
Muesmattstr. 45
Postfach
3000 Bern 9
Tel. +41 (0)31 631 54 75
info@gsa.unibe.ch
www.gsa.unibe.ch